

Studia Slavica Hung. 60/2 (2015) 435–450

DOI: 10.1556/060.2015.60.2.12

Проблема преобразования героев в *Мертвых душах* Гоголя и жанровые модификации плутовского романа (аспект исторической поэтики)

СЕРГЕЙ ШУЛЬЦ

ул. Искусственная, д. 2/А, кв. 12, RU-344019 Ростов-на-Дону

E-mail: s_shulz@mail.ru

(Received: 2 July 2015; accepted: 14 September 2015)

Abstract: From the point of view of historical poetics, the genre model of Gogol's *Dead Souls* can be connected to variations of a picaresque novel (Aleman, Grimmelshausen, Sorel, Lesage, Narezhny, etc.). The author demonstrates the proximity of *Dead Souls* to picaresque novels presuming the possibility of change and transformation of the protagonist.

Keywords: Gogol, *Dead Souls*, historical poetics, picaresque novel, transformation of the protagonist

Одним из основных прообразов плутовского романа (пикарески) является роман-мениппея Апулея *Золотой осел*.¹ Недаром его упоминание наличествует во многих образцах пикарески. Впечатляющее совпадение жанрово-мотивной структуры *Золотого осла* и *Мертвых душ* – движение сюжета от «падения» к «взлету» протагониста – заставляет особенно присмотреться к общей, во многом единой для этих произведений жанровой традиции (ср. Шульц 2012).

У Апулея сам сюжет авантюрного путешествия по «раздробленному миру контрастов, курьезов, неожиданностей, нелепостей» (Бахтин 2012b: 186) принявшего низменный – и даже неантропоморфный – облик протагониста построен на сочетании фантастики и бытовизма, смешного и грустного, на выведении колоритных морально-социальных типажей и масок (но не самоценных, а включенных в единый сюжет «мистического» «паломничества» Люция). Многое из этого, а также специфическая форма повествования от первого лица в самом деле сближают апулеевский текст с последующей пикареской, особенно барочной. Что касается «фантастического» элемента, то он присутствует только в некоторых образцах пикарески, в основном смешанных с другими жанровыми формами – например, в *Симплициссимусе* Г. Я. К. Гриммельсгаузена или *Хромом бесе* Л. Велеса де Гевары.

В *Хромом бесе*, в частности, появляется фаустовская тема, благодаря чему весь сюжет похождений героя и сама структура персонажей приобретают отчасти условный, иносказательный характер: студент дон Клеофас осво-

¹ Указанная близость отмечена и в работе М. Бахтина (см. Бахтин 2012b: 184). Бахтин прямо называет Люция-осла «Пикаро» (Бахтин 2012a: 253).

бождает беса из пробирки, и тот помогает студенту-плуту совершить путешествие по «бытовой преисподней» (Бахтин). Фаустовская топка в *Хромом бесе* заставляет поставить вопрос о ее возможном наличии также в *Мертвых душах*, с их сюжетом скупки душ, дьявольского соблазна – о последнем буквально будет говорить Чичиков в позднейшей редакции второго тома.

В финале апулеевского романа возвращающий себе человеческий облик протагонист посвящается в таинства Изиды и Осириса, чем фиксируется именно мистический и глубоко духовный (хотя и данный с некоторыми элементами пародирования, что отмечал Бахтин) момент всей его инициации² (ср. в связи с мотивом измененной личины протагониста *Золотого осла* выраженную зооморфную символику в пикареске А. де Кастильо-и-Солорсано *Севильская куница*, а также непосредственно в *Мертвых душах*).

Мотив преображения героя в пикареске, однако, не столь част. Как правило, пикаро остается при своем, но это не означает, что внутренне он совсем не развивается и как-то не меняет своего отношения к жизни. Все же пикаро в главных образцах жанра – не «функция» сюжета. Уже в первом образчике пикарески, анонимном испанском романе *Жизнь Ласарильо с Тормеса, его невзгоды и злоключения* заданный архетип плута Ласарильо подразумевал возможность последующего «возрождения», подобно евангельскому Лазарю; отсюда символическая перекличка имен (BJORNSON 1977), сходная с символизацией имени Павел в структуре образа Чичикова, отсылающей к архетипике ап. Павла.³ Но в *Ласарильо с Тормеса* мотив мифосимволического возрождения явился только потенциально намеченным вектором, развитым впоследствии в некоторых других вариантах плутовского романа. Ласарильо же заканчивает свои похождения лишь возвращением к некоей бытовой «правильности»: когда настоятель храма вознаградил протагониста за его «способности и добрый нрав», тот оказался «на вершине житейского благополучия» (*Жизнь Ласарильо* 1992: 48, 49).

Действительно, в пикареске существует особая, отдельная линия, притягивающей которой показывают в итоге именно внутреннюю трансформацию героя. К ним относятся, например, *Гусман де Альфарче* М. Алемана, *Российский Жилблаз, или Похождения князя Гаврилы Симоновича Чистякова* В. Т. Нарезного, отчасти *Похождения Жиль Бласа из Сантильяны* А. Р. Лесажа, *Симплиссимус* Г. Я. К. Гриммельсгаузена.

Хотя М. Алеман наполняет свой роман религиозно-ригорическими сентенциями, они с известным скепсисом воспринимаются читателем из-за того, что вложены в уста человека, не вызывающего доверия. Приписанные Гусману поучения оставляют в главном впечатление цинизма и фальсифициру-

² Об инициальном моменте в пикареске см. МЕЛЕТинский 1986: 236. О роли духовного преображения героя в «Золотом осле» см. БАХТИН 2012с. В плане исторической поэтики пикарески особое место занимает и *Сатирикон* Петрония, также имевший, насколько можно судить по дошедшим фрагментам, мистический элемент.

³ О соотношении образов Павла Чичикова и ап. Павла см. ГОЛЬДЕНБЕРГ 2012; здесь же см. о Гоголе и пикареске. В связи с последней темой также см. ЕГОРОВ 1978, ГОНЧАРОВ 1985.

ющего присвоения. Поэтому нельзя согласиться с Л. Е. Пинским, видящим в поучениях Гусмана лишь неправдоподобие и «безжизненность» (Пинский 1963: 12, 25, 34); дело идет о фиглярстве, ставящем под сомнение не столько искренность героя, сколько верность, с точки зрения нарратора и автора, самих церковных догматов, переакцентированных алемановским плутом.

Вместе с тем барочная пикареска, подобно *Золотому ослу*, заметно карнавализована. В ней сходятся воедино герои разных социальных положений и мировоззрений, разрушаются привычные иерархии и «системы», утверждается «правда» некогда попорченного и антиофициального. В этом аспекте религиозно-этические сентенции Гусмана лишь выставляют себя на некое испытание фикциональным миром текста, с одной стороны, и читателем — с другой. Хотя данные сентенции у Алемана чисто «книжны», они все же в самом деле предвещают некое итоговое жизненное преображение плута.

За свое плутовство Гусман расплачивается галерами. Финал же романа изображает уже не наказание героя, а его трансформацию, хотя бы и «риторическую». На почти сугубую риторичность алемановской концовки, безусловно, не следует закрывать глаза: «Здесь я ставлю точку, здесь конец моим злоключениям. С прежней порочной жизнью счеты сведены. О той же, которую я вел остаток дней своих, ты узнаешь в третьей и последней части» (АЛЕМАН 1963: 541). (Третья часть не была написана.)

У М. Алемана идея преображения возникает на путях социальной инициации протагониста как его своего рода «воспитания»⁴ Различные испытания Гусмана, попадающего в разнообразные жизненные ситуации «бытовой преисподней», выступают элементами единого общего «воспитания», воспитания самой «жизнью» и через жизнь. Вместе с тем воспитание Гусмана происходит благодаря христианским догматам, благодаря церкви, чьи правила хотя и не вполне воплощены в жизни, но благодаря их существованию в некоей духовной реальности воздействуют на именно духовное итоговое изменение Гусмана. Итоговое преображение Гусмана вытекает из всей внешней и внутренней линии жизни героя как метафоры жизненного пути «эври-мэна», каждого человека (о Гусмане как олицетворении «каждого» см. еще Пинский 1963: 17, 45).

В плане же своей «риторичности» алемановская концовка контрастна искомой в будущем Гоголем, а также противостоит крайне принципиальной фразе о начинающейся истории возрождения протагониста в финале *Преступления и наказания* Ф. М. Достоевского, явно так или иначе отсылавшего, в частности, к двум названным своим предшественникам (об отношении Достоевского к традиции пикарески см. ниже).

Различные вехи плутовской биографии Чичикова отнесены нарратором/автором в финал первого тома. В основном это сделано с целью сохранить насколько можно долго загадочность образа Чичикова и его главной аферы.

⁴ Ср. часто отмечаемые исследователями переклички пикарески с романом воспитания (МЕЛЕТинский 1986: 236). Однако Бахтин подобную связь почему-то почти не признает.

Плутовская биография Чичикова в одиннадцатой главе первого тома, с одной стороны, снижает его образ – становятся полностью очевидны его «не слишком чистые» делишки. С другой стороны, в ней предпринимается попытка представить своеобразный генезис порока. Но это сделано только для некоторого оправдания Чичикова, для (предварительной по отношению к последующим томам) попытки объяснения, понимания его сущности!

Фиксирование данного генезиса нисколько не снимает загадки с образа протагониста – слишком причудливы и даже сентименталистско-романтические детали «жизни», «при начале» «взглянувшей на него как-то кисло-неприятно, сквозь какое-то мутное, занесенное снегом окошко: ни друга, ни товарища в детстве!» (Гоголь 5: 216). Образный концепт «мутного» окошка далее находит соответствие в «маленьких окнах» «маленькой горенки» Чичикова-ребенка, не отворявшихся «ни в зиму, ни в лето» (Гоголь 5: 216).

Будто бы для становления плута-дворянина имеет значение размер «окошек» в его доме и то, отворялись они когда-нибудь или нет. Это абсолютно антиреалистическое описание. Перед нами скорее детство «романтического» героя, чем плута. Чичиков таким путем отчасти приподнимается до «благородного разбойника», в том числе напоминающего распятого рядом с Христом, который сказал ему, что тот будет назавтра с ним в раю.

Вместе с тем никогда не открывавшиеся окна «маленькой горенки» семейства Чичикова приобретают мифосимволическое значение тьмы и беспросветности жизни в ее непосредственной фактичности: «Проходит страшная мгла жизни и еще глубокая сокрыта в том тайна» (Гоголь 5: 502). Так сюжет фактичности приподнимается до символическо-притчевого уровня.

О Чичикове как «романтическом» герое говорит, например, фраза с упоминанием «модных» и «высоких» литературных имен: «Герой наш поворотился в ту же минуту к губернаторше и уже готов был отпустить ей ответ, вероятно ничем не хуже тех, какие отпускают в модных повестях Звонские, Линские, Лидины, Гремины и всякие ловкие военные люди» (Гоголь 5: 161). (Гремин – герой ультраромантика А. А. Бестужева-Марлинского.) Вместе с тем окончание процитированной фразы, следующее после союза «и» («всякие ловкие...») резко пародирует начальный пафос сказывания, еще не полностью ироничный. В том же ряду «романтического» возвышения/постромантического пародирования – толки персонажей, в которых Чичиков предстает то Наполеоном, то Ринальдо Ринальдини, то капитаном Копейкиным.

Но надо признать, что установка на воссоздание *изначально* «положительных» персонажей (второй и, скорее всего, третий том) вступала в серьезное противоречие с общим глобальным замыслом «воскрешения» мертвых, т. е. «утопичен» – в фикциональном значении и именно в контексте гоголевского искусства – был не замысел «воскрешения» данного, а замысел *изначального* позитива.

С одной стороны, в третьем томе всем мертвым предназначалось воскреснуть по своей воле, взаимодействующей с Божественной волей, должностующей проявиться в них и через них. С другой стороны, «воскресить»

персонажей предстояло самому Гоголю как автору, как экзистенциально-эстетической данности / заданности (прямо включающей в себя здесь значительные элементы «эмпирической» личности Гоголя). Затем же автор-творец ожидал преображения уже не фикциональных, а реальных людей и реального мира. Здесь заложена идея соревнования автора с Богом, принятия автором на себя даже не функций Бога, а самое Божественности.

По замечанию С. А. Гончарова, во втором томе и в *Выбранных местах* «образ автора» «окрашивается библейскими ассоциациями с древними пророками и апостолами, с Моисеем, выводящим Россию из Египетской тьмы, с Христом, ...несущим миру свет и жизнь» (Гончаров 1997: 260). Поздний Гоголь предъявлял «имплицитное требование... расценивать *Преображение* Рафаэля как своего рода портрет самого Гоголя» (Паперный 1997: 166) (ср. в этой связи теоманию Ж. де Нерваля или Ф. Ницше).

Изначальный «позитив» отдельных героев второго тома словно снимает идею первородного греха (вообще же это больше католическая идея), идею падшести мира, а также идею воскресения. Такой «позитив» во многом хилиастичен. И Гоголь все это понимал. Поэтому совмещение идеи «невинности» отдельных героев с идеей будущей эсхатологической трансформации (совершаемой и «Богом внутри» индивида, и самим Гоголем) таит существенное противоречие. Ставка на «по природе добрых» была сделана Гоголем во многом в связи с желанием избавиться от нелепых обвинений современной ему публики (а также самообвинений) в «очернительстве».

Гоголь по-«романтически» пытался показать, что «по природе добрые» объективно могут нести даже больше деструкции, чем изначально негативные. В гоголевских *Размышлениях о героях Мертвых душ* встречаются знаменательные слова, буквально содержащие формулу о «по природе добрых», но реально являющих «зло»: «...от чего это так, что Манилов, по природе добрый, даже благородный, [без пользы] бесплодно прожил в деревне, ни на грош никому не доставил пользы, опошлел, сделался приторным своею доб<ротою>, а Плут [sic! – С. Ш.] Собакевич, уж вовсе не благородный по духу и чувствам, однако же не разорил мужиков, не допустил их быть ни пьяницами, ни праздношатайками. И отчего коллежская регистраторша Коробочка, не читавшая и книг никаких, кроме часослова, ...умела, однако ж, наполнить рублевыми сундучки, и коробочки и сделать это [без всякого отягощенья мужикам, которые вносили ей все те же деньги] <так>, что порядок, какой он там себе ни был, на деревне все-таки уцелел, Души в ломбард не заложены, а Церковь [на селе] хоть и не [очень] богатая была [однако же] поддержана, и правила и заутрени и обедни исправно» (Гоголь 5: 513–514).⁵

⁵ Е. А. Смирнова видит в героях ранних произведений Гоголя близость руссоистскому «естественному» человеку, обнаруживая здесь влияние Карамзина (СМИРНОВА 1964). Однако здесь также должно быть названо имя А. Н. Радищева с его образом «путешественника» как «естественного человека».

Комментаторы относят данный текст к периоду окончания первого тома (Виноградов–Воропаев 2009: 671), хотя судя по проблематике – по критике Манилова и апологии Собакевича и Коробочки – он писался все же далеко после его окончания.

В приведенной цитате Гоголь конституирует некий мучительный парадокс: у «по природе доброго» (Манилов) все из рук вон плохо, а у будто бы «отрицательных» (Собакевич, Коробочка) хозяйство идет лучше. Тем самым утверждается, в частности, идея о незримом Промысле, делающем все вопреки очевидному и наличному, о «прирожденных страстях» от Бога, незримо ведущих к «спасению» («прирожденным» страстям посвящен специальный пассаж в конце первого тома). Так понятое Провидение оказывается неотделимо от эсхатологии, от идеи конечного преображения человека и мира в поствременной перспективе.

Поздний Гоголь резко отверг собственную сентенцию о «прирожденных страстях» как сказанных им будто бы «в прелести». Тем самым акцент теперь ставится уже исключительно на свободе совести, на свободной воле самого человека, самостоятельно выбирающего свой путь. Это видоизменяет жанровую основу, а с ней и всю метафизику *Мертвых душ*. Теперь не столько Провидение и тем более не его мирская проекция и переакцентуация в виде игры случая находятся в центре гоголевского мироздания, а непосредственно человек с его свободой воли и его бессмертной душой в ее непосредственном диалоге с Богом. Формой такого диалога выступает самоуглубление, погружение внутрь себя, на необходимости которого для читателей Гоголь постоянно настаивает еще в первом томе; здесь явственное воздействие пиетизма.

Но почему же «изначальный» позитив все-таки проигрывает? Видимо, также потому, что уже не может трансформироваться, т. е. он не «живой» (не «безжизненный», а именно «не живой» в органическо-мистическом значении). В *Записной книжке 1845–1846 гг.* Гоголь сделал многозначительное и парадоксальное признание: «Грусть оттого, что не видишь добра в добре, и <оно> кажется меньше: враждебны<ми> представля<ются> образы привлекательны<ые>» (Гоголь 9: 667).⁶

Во втором томе появляется скрытый мотив первородного греха, что ставит под сомнение идею возможности изначального «позитива» – ср. сходную проблематику у М. Алемана, хотя и гротескно переакцентированную у него.

Далее в *Размышлениях о героях Мертвых душ* писатель намечает идею будто бы «просветительской», «реалистической» трактовки характера через условия, обстоятельства жизни: Чичиков «позабыл то, что наступил ему тот

⁶ Согласно Н. А. Бердяеву, «Познание добра и зла отравило человека. И никак человек не может прорваться в рай, по ту сторону мучительного различия добра и зла и страдания, с этим связанного» (Бердяев 1993: 52). Бердяевская трактовка находит подкрепление в следующих словах писателя о грехопадении перволюдей: «О, да будь проклят, кто научил людей покинуть простоту для просвещения. Заплатил страданиями и тяжким и подлым бессилием» (Гоголь 9: 706). Особо обращаем внимание на гоголевское различие изначальной «простоты» и «просвещения».

роковой возраст жизни, когда все становится ленивей в человеке, когда нужно его будить, будить, чтоб не заснул навеки» (Гоголь 5: 514).

И ниже: «Он не чувствовал того, что [молодого еще кое-как спасает] (пылкое ретивое чувство) ретивый пыл] [sic! – С. Ш.] еще не так страш<но> <для> молодого – ретивый пыл юности, [еще гибкая не успевш<ая> застыть] гибкость не успевш<ей> окрепнуть природы бурлят и не дают мельчать чувствам, как начинающему стареть, которого нечувствительно, незаметно обхватывают со всех сторон пошлые привычки света, условия, приличия без дела движущегося общества, которые до того, наконец, все опутают и облекут человека, что и не останется в нем его сам<ого>, а куча только одних принадлежащих свету условий и привычек. А как попробуешь добраться до души, ее уж и нет. [Ка<мень>]» (Гоголь 5: 514).

Но то, что может показаться поначалу «реалистическим», имеет в данном случае вовсе другую специфику: ведь Гоголь ставит влияние света в зависимость от «возраста», понятого экзистенциально и метафизически (в виде эпохи духовного развития индивида), а не узкопсихологически. В сходном ключе ставилась проблематика человека с его тремя основными возрастами в загадке Сфинги Эдипу, а также в знаменитой театрализующе-философской тематизации проблемы человеческих возрастов в монологе Жака из комедии Шекспира *Как вам это понравится*. Непосредственно на Гоголя могла оказать воздействие также просветительская теория возрастов Гердера.

Кроме того, Гоголь в приведенном отрывке рассуждает о принципиальной метафизической борьбе между «экзистенциальным» (индивид) и «социальным» («условия», «свет»), а это во многом выводит уже за рамки «реализма». Но состоялся ли задуманный «изначальный» позитив в фикциональном мире *Мертвых душ*? Стал ли он из заданного данным? Едва ли. И дело вовсе не в «безжизненности» «позитивных» образов (согласно мнению не понимавших Гоголя), а в том, что те вышли уже словно и не подверженными никакому изменению.

В своей попытке «позитивной» «биографии» Гоголь столкнулся с проблемой, намеченной еще Аристотелем. По словам Бахтина, «учение Аристотеля об энтелехии как о последней цели, а в тоже время – первой причине развития» привело к идее о том, что «завершенная зрелость характера есть подлинное начало развития. Здесь – начало своеобразной „характерологической инверсии“, оказавшей такое громадное влияние на судьбы последующей литературы. Она (эта инверсия) прежде всего определила особенности биографического и исторического времени. Это время сжато и в сущности лишено становления. Биография дает развернутую личность, созревшую в смерти» (Бахтин 2012а: 237). Все сказанное Бахтиным можно распространить на Гоголя, но уже последние слова цитаты о «завершающей» роли смерти могут быть отнесены к писателю довольно косвенно, поскольку смерть для него – шаг в мир более истинный, принципиально новое начало.

Далее у Бахтина идет фраза о том, что в свете аристотелевской идеи энтелехии «Вся юность» – «лишь предугазание зрелости» (Бахтин 2012а: 237).

Гоголь подобный взгляд мог разделить лишь отчасти. В пассаже из шестой главы первого тома «О, моя юность, о, моя свежесть» намечена попытка неизбежной борьбы с подобным оттенком аристотелевского восприятия возрастов. Неизбежной, но, с точки зрения Гоголя, неочевидно победной.

Идея изначального «позитива» выступает у Гоголя в своей соотнесенности в том числе с барочным Симплициссимусом, с просветительским Жиль Бласом (о лесажевских реминисценциях в *Мертвых душах* ср. еще Архипова 1986), но и с реалистической «правдой жизни» как стремлением к учету различных точек зрения на объект, раскрытию «многоплановости» объекта. Угадывая тенденции нарождающегося реализма, Гоголь не мог их реализовать в силу своей неизменной готическо-барочно-романтической идеализации (и негативную, и в позитивную стороны) персонажей, в силу полной чуждости своей эстетики и поэтике реалистическому иллюзионизму (см. Шульц 1994).

Разумеется, реализм отнюдь не есть вершина искусства и лишь выступает наряду с другими столь же самоценными художественными стилями. Гоголь это тоже понимал и даже, более того, относился к «реализму» натуральной школы (например) резко критически. В. Г. Белинский привязывал имя Гоголя к натуральной школе не просто произвольно, но вопреки фактам, вопреки всей внутренней стереологике гоголевского творчества. Вместе с тем если рассматривать натуральную школу предельно широко (см. Манн 1969), в развитии, во многом вне коннотаций Белинского, то связь Гоголя с так понятой натуральной школой здесь обнаружится (через интерес к глубинам человека, через экзистенциальную проблематику Ф. М. Достоевского, И. А. Гончарова и ряда других немногих, однако отнюдь не через внимание к «действительности»). Благодаря обращенности Гоголя к эсхатологической перспективе помимо двух основных сюжетных планов поэмы (плана автора / нарратора и плана походов Чичикова) в первом томе возникает третий основной сюжетный план – план вечности.

Третий сюжетный план повелительно проступает примерно в трех последних главах первого тома и отмечен резким перебивом всякой последовательной и даже «фигуративной» сюжетности и образности – обратим, в частности, внимание на ретробиографию Чичикова, где «факты» предстают в виде неких теней прошлого, словно ирреальными. Указанный сюжетный план отмечен прерывистостью в объемлющем единстве своего собственного целого. Он охватывает, вводит в себя и два других сюжетных плана.

План вечности резко обрывает весь предыдущий нарратив первого тома. Вместо заданной линии непрерывных поездок и других действий героя внезапно следует переключение внимания на отрывочные эпизоды, на общие религиозно-этические, теологические духовные, экзистенциальные, в широком значении «политические» вопросы героев, автора и читателей – всех тех, кому предстояла задуманная Гоголем трансформация. Указанные вопросы эксплицитовались Гоголем в первом томе, разумеется, и раньше: в форме «авторских отступлений» и образных концептов в целом. Но теперь прямые «отступления» ставятся во многом в центр нарратива.

План вечности указывает на мировую историю как свершение христианской истины, это план пророчеств, предупреждений, назиданий в предоступаемых автором/нарратором «полноте» и «конце» времен. Отсюда упоминание и почти мозаичное выстраивание здесь образов-концептов о не тех дорогах истории, избираемых человечеством, о грозном предсказании свыше царю Валтасару из книги пророка Даниила, отсюда ироническая притча о Кифе Мокиевиче и Мокии Кифовиче и т. д. Автор/нарратор пророчествует и о себе, обещая в будущем «колоссальные образы» (Гоголь 5: 233). Пророчества автора/нарратора и упоминаемые им пророчества из св. Писания накладываются, по мысли Гоголя, в едином ряду.

«Открытая серьезность» (Бахтин) соседствует в третьем сюжетном плане с откровенной иронией – отсюда, в частности, и образ «пророка», возмущавшего об антихристе и отдававшего тухлой рыбой. У данного образа есть соответствие в *Симплициссимусе* – там изображен некий комический «сумасброд», выдающий себя за «Юпитера»: «Я не мог ничего уразуметь, когда он сказал: „Я хочу, наконец, покарать мир, пусть тогда мне откажут в моей божественности“, отчего и предположил, что то, верно, какой-нибудь могущественный властелин, который, переменяв платье, странствует повсюду».⁷

Ожидаемое Гоголем «свершение» истории как целостности подчеркивает в предоступаемых ее «последних временах» – практически равно как и во всех иных в их фактичности – элементы хаоса, абсурда, алогизма (ср. Ко 1995, Кривонос 2012).

Сюжет вечности объединяет в себе два других основных сюжета поэмы таким способом, чтобы задать конечную перспективу трансформации автора, героев, читателей и новым светом озарить все, сказанное и бывшее (в фикциональном мире, но также и в реальном) прежде. Данный сюжет венчается взлетом птицы-тройки в небо, подальше от земного и фактического, в некий постапокалиптический (вне всякого времени) мир. Постапокалипсис в данном случае означает, что Чичиков уже полностью «преображен», «воскрес» – но на «новой земле» и под «новым небом». Преображение Чичикова как представителя России означает преобразование самой России, а с нею и всего мира, т. е. всех остальных героев и читателей поэмы, а также ее автора-«теомана».

По сравнению с предыдущей пикареской, в просветительском *Жиль Блазе* Лесажа уровень плутней героя заметно смягчен в своей идее и своей данности. Речь идет о некоем «страдательном» герое, по воле не вполне зависящих от него обстоятельств приспособляющемся к разным морально-социальным ситуациям, прислуживающемся господам разного человеческого калибра и принципов. В итоге герой Лесажа возвращается к расхожей и, признаться, в основном «бытовой» «правильности» и «пристойности», вне строгого духовного контекста. В этом плане можно говорить о «бытовом» преобразении Жиль Бласа (если слово преобразование здесь уместно), о финальном

⁷ Ср. также: «Меж тем, как Юпитер грозил своею немилостию, спустил он при мне и в присутствии всего отряда безо всякого стыда штаны и принялся вытряхивать из них блох» (ГРИММельсгаузен 1976: 198).

обретении им идентичности расхожей «правильности». Здесь есть сходство с концепцией протагониста пикарески Ф. В. Булгарина *Иван Выжигин*, из низов выбивающегося наверх. Но герой Булгарина совершает в основном чисто внешние, чисто бытовые перемещения в мире и в мировой иерархии.

По сути, лесежевский протагонист словно бы возвращается к «исконной», «изначальной» бесхитростной природе, характерной для него до его погружения в перипетии света. Благодаря этому возникает переключка ситуации Жиль Бласа с просветительской идеей «естественного человека», в свою очередь имеющей соответствие в христианской доктрине о человеке до грехопадения – Гоголь, безусловно, апеллировал и к последней.

Но параллели Лесажа к барочному *Симплициссимусу* Гриммельсгаузена с его изначально «невинным» протагонистом здесь также налицо. От романа Гриммельсгаузена к Лесажу тянется отдельная нить. Герой Гриммельсгаузена – изначально почти «идиот до святости» (напоминающий князя Мышкина Достоевского), по воле обстоятельств становящийся полуплутот-полушутот, но и в этом облике сохраняющем свою былую невинность, торжеством которой отмечен итоговый путь героя к отшельническому уединению.

В третьей книге романа Гриммельсгаузена Симплиций довольно неожиданно говорит о «своем врожденном плутовстве и злой природе» (ГРИММЕЛЬСГАУЗЕН 1976: 219). Данное признание соответствует общей барочной метафизике романа. Оно не столько опровергает изначальную идею «невинности» Симплиция, сколько делает возможной его внутреннюю трансформацию, развитие. Не в этом ли признании изначального «зла» в кажущемся «добре» Манилова был пафос и процитированного выше замечания Гоголя? Гриммельсгаузен, а в большей мере Гоголь словно не видят возможности какого-нибудь изменения «изначального» «добра» – и от того они делают его уже «не-добром». Но объективная картина мира в их произведениях в результате только усложняется, и поэтому трудно дать первенство ни одному (нахождение изначального позитива), ни другому (акцент на «развитии», отменяющем идею положительной изначальности) ходу мысли.

В указанном контексте позитивной «неизменности»/«развития» Симплиция намечено его сходство с образом Чичикова (косвенное), а также близость (прямая) к образам некоторых других персонажей Гоголя.

Имеется в виду ряд лиц второго тома, поданных в качестве изначально положительных – их появление было обещано еще в финале первого тома. К ним относятся, например, Костанжогло, Муразов, новый генерал-губернатор. Эти герои, будто бы и не нуждающиеся в трансформации, сами служат образцом для нее. В их архетипике в самом деле есть нечто как от «естественного человека» типа Жиль Бласа, – так и от Симплициссимуса. Симплициссимус, в отличие от Жиль Бласа, «невинен» отнюдь не в значении просветительском. В случае гриммельсгаузеновского барочного героя дело идет о почти евангельской «детскости» и «простоте», напоминающей о словах «Будьте, как дети». В структуре названной группы персонажей второго тома Гоголем учитывается и барочный, и отчасти просветительский контекст.

Обнаруживаются элементы определенной общности жанрово-мотивной структуры *Симплиссимуса* и *Мертвых душ* (ср. ДМИТРИЕВА 2011): в соединении книжно-новеллистических и фольклорно-сказочных мотивов (главы о посещении Чичиковым помещиков почти «новеллистичны», ср. ЭЙХЕНБАУМ 1986; о фольклоризме гоголевской поэмы см. ГУКОВСКИЙ 1959 и др.), в идее своеобразного странничества протагонистов, в присутствии религиозных и утопических мотивов, символики и аллегоризации.⁸ Сближает *Симплиссимуса* и *Мертвые души*, наконец, «серьезно-комическая» (BJORNSEN 1977) манера («серьезно-смеховая», если по Бахтину, – в данном случае мениппейная).

В. Т. Нарезный в своем романе *Российский Жилбляз, или Похождения князя Гаврилы Симоновича Чистякова* следует лесажевскому образцу. Он показывает героя с «говорящей» фамилией Чистяков. Подцензурное название поэмы Гоголя (*Похождения Чичикова, или Мертвые души*) созвучно названию книги Нарезного (и названию книги Лесажа *Похождения Жиль Бласа из Сантльяны*), так же, как отчасти созвучны фамилии Чичиков и Чистяков, начинающиеся с одного и того же слога и заканчивающиеся на один и тот же слог. Чистяков «переживает процесс личностного становления, морального совершенствования и просвещения», причем в «нравственно инертную „философию слепого случая“, основоположную изначально для плутовского романа, Нарезный привносит руссоистские представления о доброй природе человека, искажаемой противоестественной общественной жизнью» (ЛАРИОНОВА 1999: 231, ср. ШТРИДТЕР 2015).

Нарежный рассуждает о «бессмертной душе и свободе воли» (НАРЕЖНЫЙ 1983: 536) индивида, что созвучно гоголевской мифологеме «души» и идее ее грядущего воскресения, развернутой в поэме и примыкающих к ней *Выбранных мест из переписки с друзьями*. Топика души в *Выбранных местах* также эксплицирована прямо, там она также основная.

Во втором томе *Мертвых душ* идеальный миллионер Муразов прямо говорит Чичикову: «...подумайте, как бы примириться с Богом, а не с людьми; о бедной душе своей помыслите» (Гоголь 5: 469). И далее: «Я думаю о том, какой бы из вас был человек, если бы так же, и силою и терпением, да подвизались бы на добрый труд, имея лучшую цель! Боже мой, сколько бы вы наделали добра! Если бы хоть кто-нибудь из тех людей, которые любят добро, да употребили бы столько усилий для него, как вы для добыванья своей копейки, да сумели бы так пожертвовать для добра и собственным самолюбием и честолюбием, не жалея себя, как вы не жалели для добыванья своей копейки, – Боже мой, как процветала <бы> наша земля! Павел Иванович, Павел Иванович! Не то жаль, что виноваты вы стали пред другими, а то жаль, что пред собой стали виноваты – перед богатыми силами и дарами, которые достались в удел вам. Назначенье ваше – быть великим человеком, а вы себя запропастили и погубили» (Гоголь 5: 470).

⁸ Многие из названных выше черт *Симплиссимуса* отмечены, в частности, в работе А. А. Морозова (см. МОРОЗОВ 1984: 75, 81, 110, 160–168 и др.).

По Муразову, Чичиков виноват только перед собой, имеющим (подобно каждому) частицу Божественного в себе, «Бога внутри» (если использовать концепт пиетизма, явно повлиявшего на Гоголя).

Трактуя предназначение Чичикова в том плане, что тот должен стать «великим человеком», Муразов здесь имеет в виду и духовный аспект, и аспект подразумеваемой непосредственной внешней деятельности протагониста. Плутводство Чичикова тем самым осознается в качестве шага к обретению истинного пути в мире. Под миром имеется в виду и этот свет (чем закладывается отчасти хилиастическая идея), и все-таки также тот (здесь идея эсхатологическая; в этом контексте в речи Муразова «силы» указывают на небесные силы, а «дары» – на святые дары евхаристии).

Накануне ареста, перед встречей с генерал-губернатором Чичиков в испуге думает: «Погубит он мою душу. Зарежет. Как волк агнца» (Гоголь 5: 465). Парадокс заключается в том, что «погибель» души (с точки зрения Чичикова) тут означает именно возможность ее спасения (в идеале), что соответствует новозаветным концептам. Образ же «агнца» самоуподобляет Чичикова Христу страдающему, приносящему жертву за весь мир – хотя Чичиков субъективно подразумевает тут совсем иное.

По контрасту с Нарезным и Гоголем, у Ш. Сореля, при всей заданной «возвышающей» тенденции «правдивости» и «эпичности» его романа – в значении карнавализованной «героики», – проявляется также травестийная тенденция комического снижения образа души.

Уже в само название романа Ш. Сореля *Правдивое комическое жизнеописание Франсиона* вложен элемент парадокса: жизнеописание названо одновременно «правдивым» и «комическим». «Правдивость», казалось бы, отменяет не только установку на «вымысел», но и обращение к «комическому» как «преувеличенному» и «сниженному».

Но на самом деле адъектив «правдивое» проблематизирует в «комическом» лишь момент снижения. Недаром у Сореля появляются намеки на то, что он выстраивает «эпическую» поэму с «эпическим» героем в центре. Один из героев романа Гортензий сочиняет о Франсионе «вириши», в которых говорится, что тот «является олицетворением французской откровенности и храбрейшим из французов, что если б кто написал его историю, то назвал бы ее *Франсиадой*, и она стояла бы той, которую сочинил Ронсар, и, наконец, что если Франсион, сын Гектора, был отцом всех французов, то Франсион нашего времени был их благодетелем и умел давать им превосходные советы» (Сорель 1990: 474–475).

В сорелевском плуте Франсионе явственно проступают черты «шута», бурлескно выдаваемого за «отца нации», эпического героя. По верному замечанию Е. М. Мелетинского, архетип плута «почти неотделим от архетипа шута. Как известно, шут часто является плутом под видом простака»; и этот же плут – отголосок мифологического трикстера как комически-демонического «двойника „культурного героя“» (МЕЛЕТИНСКИЙ 1986: 228, 230–231, 235–236).

Примечательны в этом отношении элементы «шутовского»-«трикстерского» и вместе с тем «эпического» начала в образе Чичикова. Последний якобы собирается основать деревеньку в Херсонской губернии, населив ее купленными «мертвыми душами». Мотив фантомный, фантасмагорический, но он высвечивает определенные «эпические» потенции в Чичикове в целом как «приобретателе», грядущем действующем лице «трансформации» России (см. Шульц 2003). В своей же искомой идеальной проекции (но не в своей же фактичности, однако служащей основанием для необходимого превращения) Чичиков предвещает трансформацию уже «потустороннюю».

Возвращаясь к тематизации «души» у Сореля, следует напомнить эпизод сна Франсиона: протагонист оказывается на «небе», где бывший королевский конюх показывает ему «хрустальный водоем», «в коем» Франсион «узрел... некую жидкость, белую, как мыльная пена», оказывающуюся «веществом человеческих душ, из коего состоит и ваша [Франсионова – С. Ш.] душа». Конюх объявляет, что «это вещество состоит из экскрементов богов, а боги не ладят между собой, и то, что исходит из их тел, сохраняет склонность к вечной войне; [...] Души, разлитые по человеческим телам, находятся еще в большем разногласии, ибо органы у людей не одинаковы» (Сорель 1990: 116). Случайно попадая в водоем, Франсион, по его предположениям, «проглотил свыше пятидесяти тысяч душ, так что должен обладать теперь немалым умом и твердостью духа. Сей напиток своею сладостью более всего походит на молоко ослицы» (Сорель 1990: 117).

Образный концепт души у Сореля по-раблезиански, карнавализованно полемичен по отношению к официально-церковному, отсюда столько иронии в его описаниях. Но «душа» сама по себе, вне окружающих ее и ставших «официальными», «неживыми» смысловых ореолов, для Сореля вполне значима, просто автор хочет показать ее сугубо «земной» характер, отсюда выражение Франсионом надежды стать после «поглощения» «душ» намного умнее и тверже духом.

Отчасти сходное с карнавализованным сорелевским снижение образа души фиксируется в словах Собакевича, адресованных Чичикову: «Право, у вас душа человеческая все равно что пареная репа» (Гоголь 5: 103).

Чичиков не задумывается о своей бессмертной душе, он не понимает своего «высокого» предназначения, данного от рождения каждому. Но Гоголь вслед за Тертуллианом показывает, что человеческая душа – «по природе христианка», что она сама – через частицу Божественного в себе – отыщет путь наверх. Некоторой параллелью к образу Чичикова выступает образ приобретателя Лопехина из комедии А. П. Чехова *Вишневый сад*. Лопехин покупает «фантомный» (элементарно недоходный с точки зрения узкого прагматика) сад – некий аналог «мертвых душ» – ради переделки его в нечто во всех отношениях «основательное» (опять же с точки зрения узкого прагматика).

Лопехиным движет, помимо прочего, жажда социально-экзистенциальной и психологической мести («рессентимента», по Ф. Ницше) бывшим помещикам-крепостникам. Вместе с тем Лопехин – «добрый» «плут», поскольку

он пытается, согласно своим представлениям, помочь Раневской и Гаеву – но помочь разрушить «фантомный», «волшебный» сад. Но Лопухин не предупреждает их о том, что в итоге готов выкупить и уничтожить сад сам. Демонстративным разрушением сада Лопухин в финале и пробавляется, причем на глазах у бывших владельцев.

Как «мертвые души» несли в себе позитивную идею воскресения, так и «волшебный» сад в потенции был символом всего прекрасного («...на земле нет лучше места, как наш сад» – Чехов 1978: 227), символом самой России. Лопухин уничтожает эту потенцию. В словах Ани о том, что «Мы насадим новый сад, роскошнее этого» (Чехов 1978: 241) сквозит мысль уже о новом рождении, новом начале. Образы же «мертвых душ», напротив, несмотря ни на что сохраняют в идее тенденцию к преобразованию уже данного.

Слова «вечного студента» (= «шута», «плута», «трикстера») Пети Трофимова «Если у вас есть ключи от хозяйства, то бросьте их в колодец и уходите. Будьте свободны, как ветер» (Чехов 1978: 228) заставляют вспомнить финал *Мертвых душ*: «...гремит и становится ветром разорванный в куски воздух» (Гоголь 5: 239).⁹ Хотя Петя обрисовывает образ преимущественно анархической свободы от «старого», гоголевский подтекст свободного парения и взлета здесь очевиден.¹⁰

У Гоголя, подобно Апулею и в заданной последним модели особой линии плутовского романа (Алеман, Нарезный, отчасти Гриммельсгаузен и Лесаж) внешняя авантюренность неизменно, полно и глубоко коррелирует и переплетается с внутренней, с изображением «души» героя. Это отчасти напоминает, например, двоящийся между «внешним» («демонические» проделки) и «внутренним» (духовное становление и самораскрытие, неотделимое в данном случае именно от становления) сюжет *Героя нашего времени* М. Ю. Лермонтова, включающего благодаря изображению похождения Печорина элементы пикарески – но «духовной пикарески».

Это также путь, особо подхваченный Достоевским, у героев которого авантюренность становится в главном сугубо внутренней и в этом аспекте абсолютно «переизбыточной». Таков парадоксалист из *Записок из подполья* с его знаменитыми словами о том, что слишком много сознания – это болезнь,

⁹ В образе ветра в поэме А. А. Блока *Двенадцать* отразились, помимо прочего, обе эти реминисценции.

¹⁰ Финальная ремарка автора в конце *Вишневого сада* – «Слышится звук, точно с неба, звук лопнувшей струны, замирающий, печальный...» (Чехов 1978: 254) – напоминает о гоголевском образе из *Записок сумасшедшего*: «струна звенит в тумане» (Гоголь 3: 176). Образ звенящей струны у обоих авторов связывается, с одной стороны, с выражением некоей экзистенциально-психологической пронзительности бытия-в-мире в целом, а, с другой стороны, конкретно с русской темой, истолкованной в данном случае лирически-печально. Кроме того, в чеховских указаниях «отдаленный звук, точно с неба» – полемическая отсылка к гоголевскому мажорному пассажи о «чудо-конях»: «...не молния ли это, сброшенная с неба?»; «Заслышали с вышины знакомую песню...» (Гоголь 5: 239). Пусть проведенные выше параллели к Чехову не покажутся случайными, поскольку они осуществляются в едином контексте внутренней авантюренности персонажей.

таков Алексей Иванович из *Игрока*, таков Аркадий из *Подростка*, таковы демонические нигилисты во главе со своим «Иваном-царевичем» Ставрогиным из *Бесов*. Внутренняя авантюризм их всех – это, если воспользоваться сказанными по поводу романтиков словами Гегеля, – «духовное приключенчество». «Духовное» в данном случае следует толковать в аспекте «внутреннее», т. е. оно совершенно не обязательно может быть позитивным – ср. в этой связи, например, образ «князя-плута» (Достоевский 1972: 333) Валковского в *Униженных и оскорбленных*.

Литература

- АЛЕМАН 1963 = АЛЕМАН М. *Гусман де Альфараче. Роман в двух частях*. Ч. 2. Москва, 1963.
- АРХИПОВА 1986 = АРХИПОВА А. В. Один из литературных источников «Повести о капитане Копейкине». *Русская литература* 1986/2: 231–232.
- БАХТИН 2012а = БАХТИН М. М. К «Роману воспитания». В кн.: БАХТИН М. М. *Собрание сочинений в 7 томах*. Т. 3. Москва, 2012. 218–336.
- БАХТИН 2012б = БАХТИН М. М. Роман воспитания и его значение в истории реализма. Т. 3. В кн.: БАХТИН М. М. *Собрание сочинений в 7 томах*. Москва, 2012. 180–217.
- БАХТИН 2012с = БАХТИН М. М. Формы времени и хронотопа в романе. В кн.: БАХТИН М. М. *Собрание сочинений в 7 томах*. Т. 3. Москва, 2012. 340–512.
- БЕРДЯЕВ 1993 = БЕРДЯЕВ Н. А. *О назначении человека*. Москва, 1993.
- ВИНОГРАДОВ–ВОРОПАЕВ 2009 = ВИНОГРАДОВ И. А., ВОРОПАЕВ В. А. Комментарии. В кн.: ГОГОЛЬ Н. В. *Полное собрание сочинений и писем в 17 томах*. Т. 5. Москва–Киев, 2009. 516–672.
- ГОГОЛЬ = ГОГОЛЬ Н. В. *Полное собрание сочинений и писем в 17 томах*. Москва–Киев, 2009–2010.
- ГОЛЬДЕНБЕРГ 2012 = ГОЛЬДЕНБЕРГ А. Х. *Архетипы в поэтике Н. В. Гоголя*. Москва, 2012.
- ГОНЧАРОВ 1985 = ГОНЧАРОВ С. А. *Жанровая природа «Мертвых душ» Н. В. Гоголя и традиции русской прозы*. АКД. Ленинград, 1985.
- ГОНЧАРОВ 1997 = ГОНЧАРОВ С. А. *Творчество Гоголя в религиозно-мистическом контексте*. Санкт-Петербург, 1997.
- ГРИММЕЛЬСГАУЗЕН 1976 = ГРИММЕЛЬСГАУЗЕН Г. Я. К. *Симплициссимус*. Москва, 1976.
- ГУКОВСКИЙ 1959 = ГУКОВСКИЙ Г. А. *Реализм Гоголя*. Москва–Ленинград, 1959.
- ДМИТРИЕВА 2011 = ДМИТРИЕВА Е. Е. *Гоголь в западноевропейском контексте: между языками и культурами*. Москва, 2011.
- ДОСТОЕВСКИЙ 1972 = ДОСТОЕВСКИЙ Ф. М. *Полное собрание сочинений в 30 томах*. Т. 3. Ленинград, 1972.
- ЕГОРОВ 1978 = ЕГОРОВ И. В. *Мертвые души и жанр плутовского романа*. *Известия АН СССР. Серия литературы и языка* 1978/1: 31–36.
- ЖИЗНЬ ЛАСАРИЛЬО 1992 = *Жизнь Ласарильо с Тормеса, его невзгоды и злоключения*. В кн.: *Плутовский роман XVI–XVII вв.* Москва, 1992. 9–49.
- КРИВОНОС 2012 = КРИВОНОС В. Ш. *«Мертвые души» Гоголя: пространство смысла*. Самара, 2012.
- ЛАРИОНОВА 1999 = ЛАРИОНОВА Е. О. Василий Трофимович Нарезный. В кн.: *Русские писатели. 1800–1917. Биографический словарь*. Т. 4. Москва, 1999. 230–233.

- МАНН 1969 = МАНН Ю. В. Философия и поэтика «натуральной школы». В кн.: *Проблемы типологии русского реализма*. Москва, 1969. 241–305.
- МЕЛЕТинский 1986 = МЕЛЕТинский Е. М. *Введение в историческую поэтику эпоса и романа*. Москва, 1986.
- МОРОЗОВ 1984 = МОРОЗОВ А. А. «Симплициссимус» и его автор. Ленинград, 1984.
- НАРЕЖНЫЙ 1983 = НАРЕЖНЫЙ В. Т. *Сочинения в 2 томах*. Т. 1. Москва, 1983.
- ПАПЕРНЫЙ 1997 = ПАПЕРНЫЙ В. «Преображение» Гоголя (к реконструкции основного мифа позднего Гоголя). *Wiener Slawistischer Almanach* 39 (1997): 155–173.
- Пинский 1963 = Пинский Л. Е. «Гусман де Альфараче» и испанский плутовской роман. В кн.: АЛЕМАН М. *Гусман де Альфараче. Роман в двух частях*. Ч. 1. Москва, 1963. 3–35.
- Смирнова 1964 = Смирнова Е. А. *Гоголь и идея «естественного» человека в литературе XVIII века*. В кн.: *Русская литература XVIII века. Эпоха классицизма*. Москва–Ленинград, 1964.
- СОРЕЛЬ 1990 = СОРЕЛЬ Ш. *Правдивое комическое жизнеописание Франсиона*. Москва, 1990.
- ЧЕХОВ 1978 = ЧЕХОВ А. П. *Полное собрание сочинений в 30 томах*. Т. 12–13. Москва, 1978.
- ШТРИДТЕР 2015 = ШТРИДТЕР Ю. *Плутовской роман в России: к истории русского романа до Гоголя*. Москва–Санкт-Петербург, 2015.
- Шульц 1994 = Шульц С. А. *Гоголь. Личность и художественный мир*. Москва, 1994.
- Шульц 2003 = Шульц С. А. Чичиков: Одиссей или Эней? (об «эпическом» в «Мертвых душах»). В кн.: *Гоголевский сборник*. Санкт-Петербург–Самара, 2003. 120–136.
- Шульц 2012 = Шульц С. А. Гоголь и Апулей (к постановке проблемы). В кн.: *Гоголевские студии*. Вып. 2. Нежин, 2012. 201–212.
- ЭЙХЕНБАУМ 1986 = ЭЙХЕНБАУМ Б. М. «Герой нашего времени». В кн.: ЭЙХЕНБАУМ Б. М. *О прозе. О поэзии*. Ленинград, 1986. 269–339.
- BJORNSEN 1977 = BJORNSEN R. *The Picaresque Hero in European Fiction*. Madison, Wisconsin, 1977.
- Ко 1995 = Ко II: Das Chaos als das Wesen der Welt bei N. V. Gogol'. In: *Festschrift für Hans-Bernd Harder zum 60. Geburtstag*. München, 1995. 223–229.